

## UN RETABLO FLAMENCO EN LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE SANTOÑA

POR

ELISA BERMEJO

En el Catálogo de una reciente exposición organizada en Santander, por la Institución Cultural Cantabria y las Parroquias de Santoña y Laredo, publicamos un breve trabajo, con un avance de estudio, sobre las tablas flamencas que decoran el retablo lateral izquierdo de la iglesia parroquial de Santa María, de la marinera villa de Santoña<sup>1</sup>. Al redactar aquellas líneas, lo hicimos sobre la base de una antigua fotografía del conjunto, antes de su restauración y limpieza, que no permitía apreciar con suficiente precisión, los detalles indispensables para la identificación de las figuras, ni de algunos de los episodios, con la historia o leyenda de sus vidas, que animan los fondos de estas tablas. Precisamente, con ocasión de la citada exposición, se procedió a la limpieza de las pinturas y se obtuvieron nuevas fotografías que nos proporcionan la satisfacción de poder completar ahora, el aludido trabajo<sup>2</sup>.

Son bien conocidos los condicionamientos históricos, políticos y económicos que convierten a España en uno de los países más favorecidos por la exportación, desde Flandes, de productos manufacturados a cambio de materias primas enviadas desde nuestro país y en particular, las apreciadas lanas castellanas. Los puertos del Cantábrico, mantienen un activo comercio con los Países Bajos y los santanderinos de Laredo, Santoña y Castro Urdiales, desempeñan un papel de primer orden.

Hasta fines del siglo xv, comerciantes de casi todos los países de Europa tienen sus Consulados y representantes en Brujas pero, desde

<sup>1</sup> *El Arte de Flandes en Santander, 1450-1550*, Instituto de Arte «Juan de Herrera», Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander, Parroquias de Laredo y Santoña. Museo Municipal de Bellas Artes del Ayuntamiento de Santander, 1974.

<sup>2</sup> Agradezco, desde estas líneas, la gentileza de mi buen amigo Miguel Angel García Guinea, Director del Museo de Santander, por la obtención y envío de las nuevas fotografías.

ELISA BERMEJO

los últimos años de esta centuria dos hechos, de índole muy diversa, serán causa de que, el puerto de Brujas, pierda su tráfico marítimo. El primero de carácter imprevisible, es la penetración de arenas en el Zwyn con la consiguiente impracticabilidad para los navíos que allí atracaban. El segundo, tiene carácter político-económico pues las autoridades brujenses no saben intuir a tiempo las nuevas corrientes y se aferran al viejo sistema de autonomía local para el comercio internacional. Ambas circunstancias, unidas a la declaración de Amberes como puerto franco hacen que, los navíos procedentes del Atlántico, el Báltico y el Mediterráneo lleguen, con sus cargamentos, a la ciudad antuerpiana para cambiarlos por las manufacturas flamencas convirtiendo así a Amberes, en el centro del comercio internacional. Su importancia fue en aumento al iniciarse el siglo XVI y continúa al mediar esta centuria.

Por lo que se refiere al intenso comercio entre Amberes y España, nada más revelador que las cuentas asentadas por Grammaye, bajo la dirección de Rodrigo Pérez, que se conservan en los Archivos Generales de Bruselas. Por ellas tenemos noticias de una tasa impuesta a las exportaciones de los Países Bajos con destino a España y también, del importante número de mercaderes peninsulares allí establecidos.

Si la participación económica es vital en nuestras relaciones comerciales con los Países Bajos, no lo es menos el importante papel que, en la historia y la política, jugaron personajes de la talla de Carlos V y Felipe II. La unidad, de las provincias de los Países Bajos, iniciada por los Duques de Borgoña, se consolida bajo el mandato de Carlos V y esta unión posibilita la concentración artística en Amberes. Es alocucionador, al respecto, consultar los registros de inscripciones, en la Corporación de artistas. Allí consta que, solamente en Amberes, figuran en el siglo XVI más de cuatrocientos artistas procedentes de todas las regiones de la actual Bélgica, sobre todo de Brujas y también de Holanda, Francia y Alemania. Tienen como nota común un cierto espíritu local que personaliza sus obras con una feliz mezcla de las corrientes tradicionales, con los nuevos aires renacentistas.

Es lógico pensar que, como consecuencia de estas relaciones económicas y artísticas entre Flandes y nuestro país, a través de su obligada escala en los puertos cantábricos, la villa de Santoña, a la hora de querer dotar a su iglesia de un nuevo retablo, se decidiese por hacer el encargo en alguno de los talleres flamencos, máxime si se tiene en cuenta que, un gran número de mercaderes originarios de la provincia santanderina figuran establecidos en Amberes y Brujas. Especialmente importante, en las relaciones mantenidas con artistas de esta última ciudad, es el papel desempeñado por Sancho de Santander<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Georges Marlier, *Ambrosius Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles-Quint*, Damme, 1957, págs. 25 y 37.

RETABLO FLAMENCO EN STA. M.<sup>a</sup> DE SANTOÑA

*El retablo*

En el *Libro de Santoña*, publicado en Madrid en 1872, aparece citado el retablo, creemos que por primera vez<sup>4</sup>. Su autor, lo describe de forma breve y poco precisa, seguramente porque está en su intención el dedicar mayor interés al acontecer histórico que a la investigación artística. Así se explican algunas inexactitudes y aun cierta confusión de noticias al respecto. Por otra parte, incluye algunos datos de interés pero que no pueden valorarse porque no cita la fuente utilizada y no es posible confirmarlos sin la seguridad de una base documental. Por ejemplo, el autor del *Libro* hace referencia a que, el retablo, fue «recompuesto y adicionado hacia 1640». Sin embargo, su aspecto actual, no parece indicar, en absoluto, ningún cambio o adición que, estilísticamente, corresponda a la fecha que cita, aunque bien pudiera tener como fundamento, posibles o supuestos desperfectos acaecidos con ocasión del saqueo realizado por la armada francesa, en la villa de Santoña y otras ciudades de la costa cantábrica, en agosto de 1639<sup>5</sup>. Otras noticias pintorescas son las referentes a que «el retablo es de imaginería» y que, «imperando Carlos V, se trajo de Flandes una (sic) tabla de San Gerónimo donde el artífice puso este letrero: OPUS NICOLAI MORAVLI: BRUGIS IN FLANDRIA IN PLATEA Q DICIT<sup>R</sup> DE HOVDE SAK».

Es evidente que, el autor escribía de memoria y ésta le traicionó, pues el retablo sólo tiene, de escultura en relieve, la calle central mientras que, las dos laterales, llevan tablas con pinturas. La tabla con San Jerónimo, existe en efecto, es la inferior del lateral izquierdo y lleva la citada inscripción pero, sin duda alguna, la pintura es de la misma mano que las otras cinco que decoran el retablo y es lógico, dar por supuesto, que las seis llegasen al mismo tiempo. Las Guías de Santander, de 1930 y 1965<sup>6</sup>, mencionan también el retablo pero, hasta el presente que sepamos, no se ha dedicado una atención especial a tan espléndido conjunto.

El retablo de la iglesia de Santa María, ocupa el lateral izquierdo, de la cabecera del templo y en su estructura arquitectónica sigue el tipo tradicional de los retablos españoles del renacimiento. Es de tres cuerpos repartidos en otras tantas calles y la central, algo más ancha que las laterales, se prolonga con su típico ático o espina. Las entre-

<sup>4</sup> A. Fernández Guerra, *El libro de Santoña*, Madrid, 1872, pág. 38.

<sup>5</sup> *Lo que sucedió en la villa de Laredo y Costa de España con la armada Francesa y el General arzobispo de Burdeos. Año de 1639* (M. S. H 72-101), Biblioteca Nacional, Madrid.

<sup>6</sup> E. Ortiz de la Torre, *Guía de Santander*, Patronato Nacional de Turismo, Madrid, 1930, pág. 98, y Simón Cabarga, *Santander y su provincia*, Edit. Aries, Barcelona, 1965, pág. 148.

ELISA BERMEJO

calles del primer cuerpo, están flanqueadas por pilastras con decoración de grutescos; en el segundo, hay columnas de fuste estriado y decorado en su primer tercio en tanto que, en el tercer cuerpo y en el ático, las columnas presentan los fustes estriados en su totalidad. Sobre los capiteles, de los soportes de los tres cuerpos, corre un entablamento con el friso ornado por menuda decoración de grutescos y tanto las calles laterales como el ático de la central, rematan por frontones triangulares, con acróteras en los vértices y crestería de roleos, todo ello de muy frecuente empleo en el renacimiento hispano (fig. 1).

### *Los relieves*

Si la arquitectura del retablo puede encajar perfectamente, dentro de los modelos al uso en el plateresco español, no cabe decir lo mismo de los paneles, con escultura en relieve, que decoran los compartimientos de la calle central. El estilo y aun la propia manera de representar las imágenes, hablan a favor de suponer, para su autor, un origen septentrional. Pero, a falta de una base documental no resulta fácil establecer si estos relieves serán la obra de alguno de los escultores flamencos que, por esos momentos, trabajan activamente en nuestras provincias del Norte o si, por el contrario, llegarían ya terminados, desde Flandes a Santoña, junto con las seis pinturas de las calles laterales y probablemente, como consecuencia de un especial encargo, con destino al retablo que hoy ocupan en la iglesia parroquial de la citada villa cantábrica (fig. 1).

En el panel que decora el ático del retablo, se opta por la tradición de representar el *Calvario*. Creemos, sin embargo que, la forma de interpretarlo es poco frecuente en la iconografía española del tema, lo que pudiera ser indicio de su procedencia extranjera. El Crucificado, aparece de frente y ocupa el centro de la composición. Los dos ladrones, pendientes de sus cruces y vistos de tres cuartos, se sitúan a un lado y otro de Cristo. Las tres cruces se alzan sobre un paisaje áspero y desolado, que tiene como fondo una ciudad amurallada como representación de Jerusalén, sin la presencia de ninguna figura que anime la escena con su aporte de compañía, de tristeza compartida, de vida en suma y ésta es, precisamente la razón por la que, a nuestro juicio, no es aconsejable relacionarlo con la escultura española de la misma época.

En el relieve del compartimiento inmediatamente inferior al ático, aparece Cristo como *Salvator Mundi*, en posición frontal y en pie sobre un pequeñísimo pedestal. Lleva nimbo circular y su figura se destaca de un fondo tratado como si fuese un dosel de paño, con plegados que se incurvan y caen con suavidad. La misma sensación de blandura

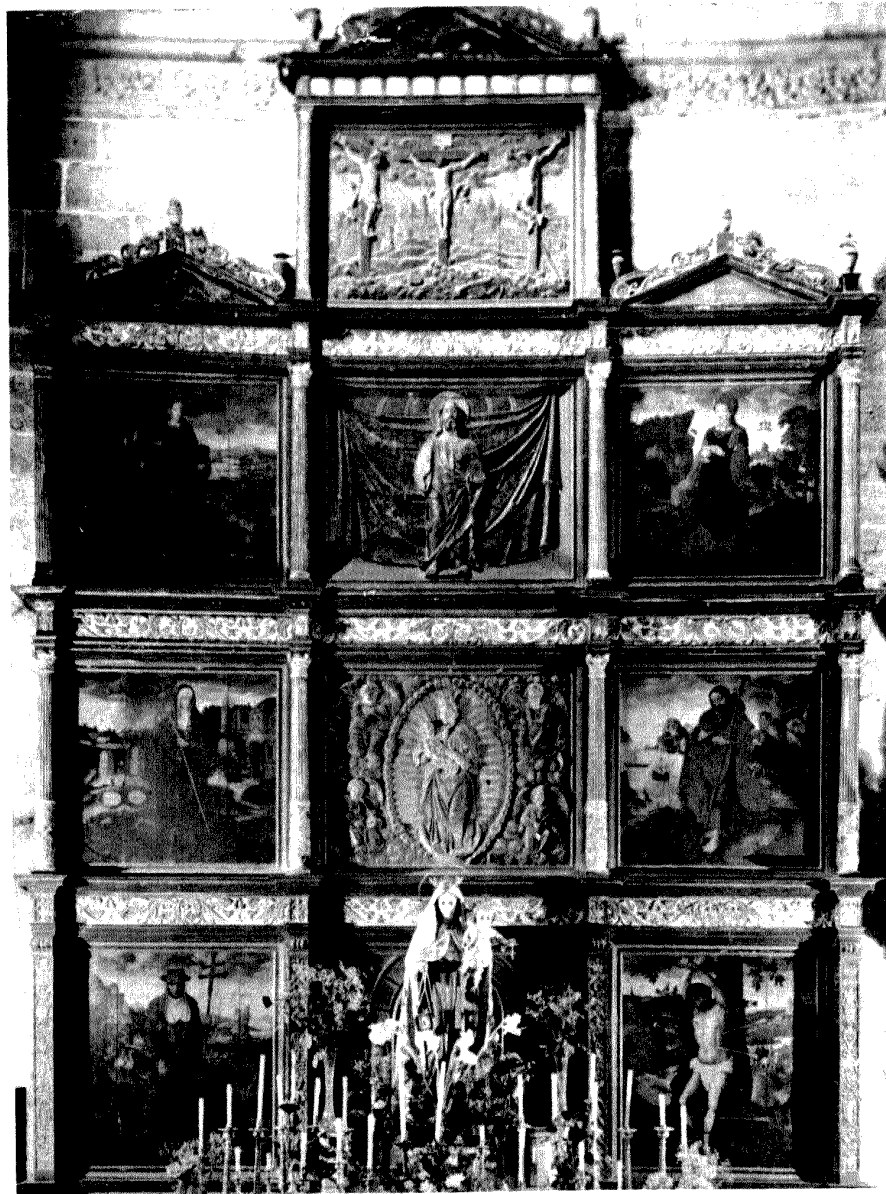


Fig. 1. Santoña (Santander). Iglesia de Santa María. Retablo lateral izquierdo

ELISA BERMEJO

producen los pliegues de las vestiduras de Cristo que, al ceñirse al cuerpo dejan adivinar parte de su anatomía. Probablemente el modelo deriva del grabado de Schongauer del mismo tema, pero el detalle del fondo de paño plegado no lo encontramos en las representaciones españolas en tanto que se conocen algunos ejemplos en el arte flamenco. El más cercano al de Santoña es una pintura de maestro brujiense que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Amberes<sup>7</sup>.

Bajo el *Salvador*, se representa a la *Virgen con el Niño*, sobre el manguante, con halo de rayos y rodeada por una mandorla de rosas, con las cinco divisiones simbólicas correspondientes a los cinco misterios del Rosario. Cuatro ángeles músicos ocupan los ángulos y el espacio que queda libre, está tallado en forma de pequeñas nubecillas. Es composición bastante frecuente y se propaga en sus rasgos fundamentales a todo el arte europeo, merced a la difusión de grabados de Schongauer y Dürero. Por otra parte, tanto los rostros de la Virgen y el Niño como los de los ángeles nos recuerdan tipos flamencos.

En el compartimiento inferior, queda un espacio que suponemos estaría destinado a la colocación del Sagrario aunque, en la fotografía de conjunto que publicamos, no puede apreciarse al quedar oculto por una imagen moderna de la Virgen del Carmen situada ante el retablo.

Como acabamos de ver, estos relieves parecen tener muy poco o ningún parentesco con interpretaciones conocidas de los mismos temas, realizados por escultores españoles de la época y su estilo tampoco recuerda modelos al uso entre nosotros. En definitiva, nos inclinamos por autor de origen flamenco.

### *Las pinturas*

Lo más interesante del retablo, a nuestro juicio, son las seis tablas pintadas que se acoplan en los compartimientos en que aparecen divididas las calles laterales.

Las seis pinturas tienen como protagonistas a otros tantos Santos y las figuras, tres femeninas y tres masculinas, llenan por completo el eje vertical de la composición. La absoluta unidad de estilo que muestran todas las obras y el que tengan parecidas o idénticas dimensiones es indicio, muy probable, de que fuesen encargadas para los lugares que hoy ocupan. No sabemos si se conservan los archivos parroquiales de Santa María, pero esperamos tener ocasión de revisarlos en

<sup>7</sup> M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*. Vol. IV: *Hugo Van der Goes*. Comentarios y notas de Nicole Veronée-Verhaegen, Leyden y Bruselas, 1969, núm. 37, lám. 44. Es el Ext. dcha. del *Díptico de Chr. de Hondt*, Museo de Bellas Artes de Amberes, núms. 255, 256, 530 y 531.

#### RETABLO FLAMENCO EN STA. M.<sup>a</sup> DE SANTOÑA

busca de pruebas documentales que pudiesen confirmar esta sospecha nuestra y en busca también de alguna noticia sobre los términos del contrato, si lo hubo, o en su defecto de la donación, por encargo de algún vecino de la villa y aun quizás para aclarar cualquier circunstancia en torno a los artistas que intervinieron en el retablo ya que, por el momento, lo único que conocemos es el nombre del autor de las pinturas y el lugar en que debió desarrollar su actividad profesional.

Entre tanto y a falta de otras noticias, estudiaremos las pinturas siguiendo el orden en que aparecen dispuestas en el retablo, comenzando por las del lateral izquierdo y desde la superior a la inferior (fig. 1).

Se inicia esta serie de Santos, con la tabla dedicada a *Santa Catalina*, en figura de una bella y garbosa joven plantada en el primer plano y recortándose sobre fondo de paisaje (fig. 2). Tiene el brazo derecho apoyado sobre una gran espada y sostiene, en el izquierdo, parte de la rueda milagrosamente destrozada, sin haberla dañado. Ambos instrumentos son, como se sabe, tradicionales en la iconografía de la Santa. Para evidenciar más el sentido estático de esta figura, utiliza el pintor el valor del contraste situando un grupo de caballeros, en actitudes muy movidas, al fondo superior izquierdo, donde se escenifica el martirio de la Santa. También parece haber tenido presente el gusto por lo simbólico, tan arraigado en el arte flamenco y posiblemente, al presentar afrontados el caballo blanco y el oscuro quiere aludir a la eterna lucha entre el bien y el mal<sup>8</sup>. El paisaje, tiene un gran desarrollo gracias a la elevación de la línea del horizonte y salta a la vista la complacencia del autor por introducir toda una serie de elementos, muy diversos, con los que consigue una acusada variedad. Una vez más, el contraste juega un importante papel y muestra, a la izquierda, un paisaje áspero, escarpado y de tonalidades oscuras en tanto que, a la derecha, vemos un valle tranquilo que se va matizando, desde el primer término hasta el fondo, con suavidad de trazo y color.

La tabla siguiente, plantea un problema de identificación según se mire la fotografía antes, o después de su limpieza y restauración. En el primer caso (fig. 1), puede verse una Santa que sostiene, en una mano, el báculo propio de la dignidad de Abadesa, mientras que, en el segundo, este báculo ha desaparecido (fig. 3). En el Catálogo de la Exposición de Santander imaginamos que pudiera ser *Santa Clara* y puntualizábamos que, aunque lo frecuente es figurar a la Santa con el ostensorio no es raro, en su iconografía, el presentarla con hábito y manto oscuro sobre toca blanca y el báculo de Abadesa<sup>9</sup>. También entonces creímos ver en las arquitecturas del fondo derecha, un acento

<sup>8</sup> Jacques Duchaussoy, *Le Bestiaire Divin ou la symbolique des animaux*, Le Courier du Livre, 2.<sup>a</sup> ed., París, 1972, pág. 19.

<sup>9</sup> Juan Ferrando Roig, *Iconografía de los Santos*, Barcelona, 1950, págs. 75 y 76.



Figs. 2 y 3. PETRI NICOLAI: *Santa Catalina* y *Santa Clara* (?) o *Santa Ana* (?). Santoña (Santander). Iglesia de Santa María. Retablo lateral izquierdo



RETABLO FLAMENCO EN STA. M.<sup>a</sup> DE SANTOÑA

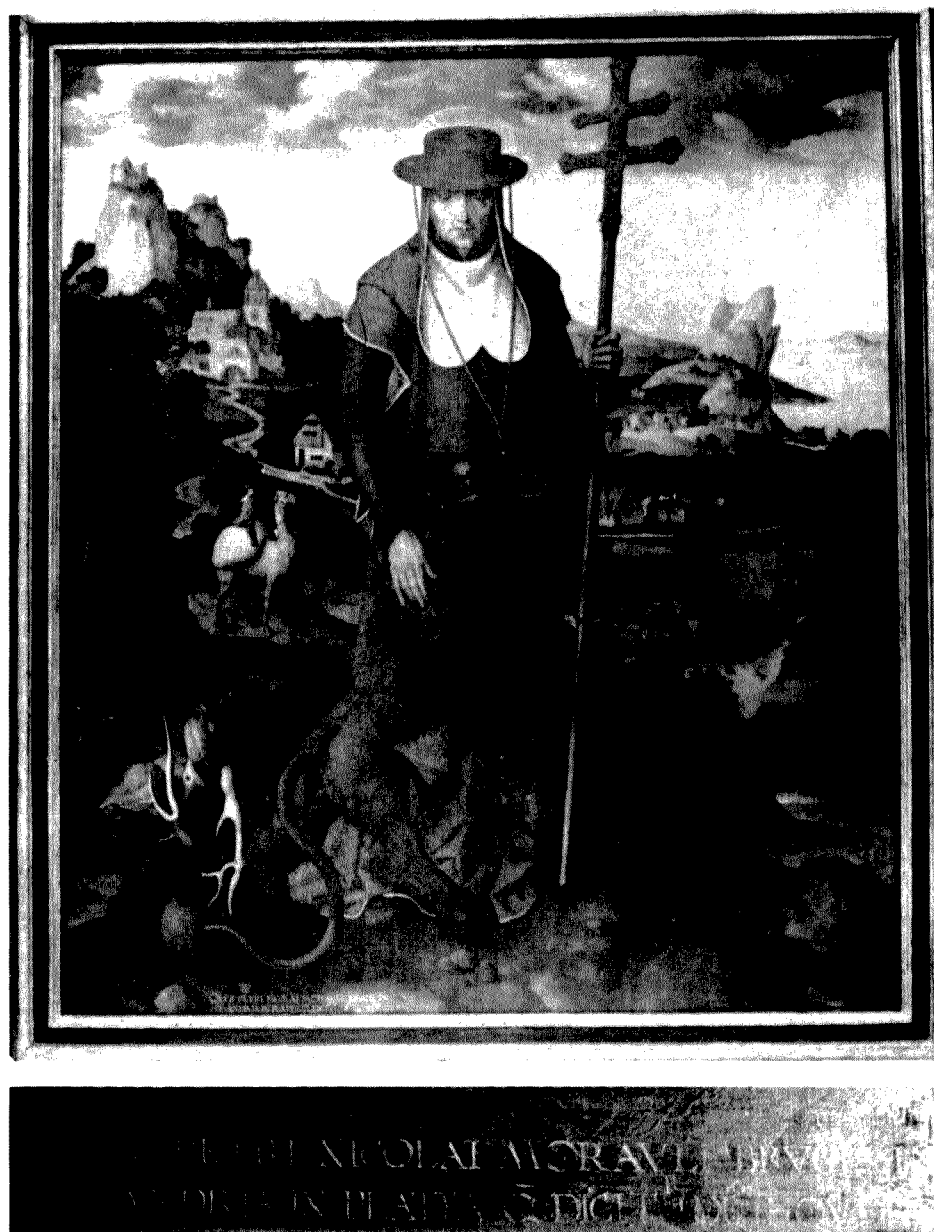
más italiano de lo que es frecuente en la pintura flamenca de este momento (véase el goticismo de las que aparecen en las tablas restantes) y por eso imaginamos que podía ser escenario apropiado como intento de relación entre las dos figurillas que se saludan en el fondo y el encuentro de San Francisco de Asís con Santa Clara. Por otra parte, el gesto de la mano izquierda de la Santa parece pensado para sostener algo y de ahí nuestra vacilación para identificar al personaje. No obstante, si el báculo fuese una adición posterior, como parece tras la restauración de la pintura, habría que pensar en *Santa Ana* y que en el episodio del fondo figuraría el *Abrazo de la Santa con San Joaquín, ante la Puerta Dorada* aunque, ante esta identificación, es preciso hacer notar lo infrecuente de representar la figura de Santa Ana sin la compañía de la Virgen.

La pintura que representa a *San Jerónimo en el desierto*, es la única a la que hace referencia Fernández Guerra, en su ya comentado trabajo <sup>10</sup>. Posiblemente porque llamó su atención la inscripción, del borde inferior del cuadro, donde puede leerse: OPVS PETRI NICOLAI MORAVLI: BRUGIS IN FLANDRIA Q DICIT<sup>R</sup> DE HOVDE SACK. Es, desde luego, del mayor interés por dar noticia segura, del nombre del autor y aun del lugar en que estas pinturas debieron realizarse. El Santo, aparece completamente de frente, con sus vestiduras cardenalcias y el tradicional león. Su contorno, de trazo muy preciso y seguro se destaca, con fuerza, del fondo de paisaje en el que aparecen buen número de detalles pintorescos y narrativos. Así la ingenua alusión al desierto por la inclusión de los dos camellos y todo ello con un sentido de vida, movimiento y color de gran atractivo, como es frecuente en la pintura flamenca de la época (figs. 4 y 5).

En el lateral derecho, del retablo, la tabla superior es una bellísima representación de *Santa María Magdalena*, en figura de una hermosa y joven mujer, vestida con lujo y elegancia a la moda cortesana de aquel tiempo y con el pomo de perfumes entre las manos. Las calidades de telas y joyas, están tratadas con minuciosidad y cariño y, por la sensible distribución de colores y matices, conocemos los gustos refinados del pintor. Es una acertada idea para llamar la atención, del espectador, el representar dos momentos importantes de la vida de la Santa, valiéndose de efectivos contrastes: A la izquierda, representa a la *Magdalena penitente*, a la entrada de una oscura cueva abierta en un peñasco en tanto que, a la derecha, en la parte más luminosa de la tabla, puede verse la *Ascensión de la Santa*, elevándose a los cielos con la ayuda de cuatro ángeles (fig. 6).

En la tabla que se efigia a *Santiago el Mayor*, el personaje se impone al espectador por su fuerza y grandiosidad. Tiene un libro entre las

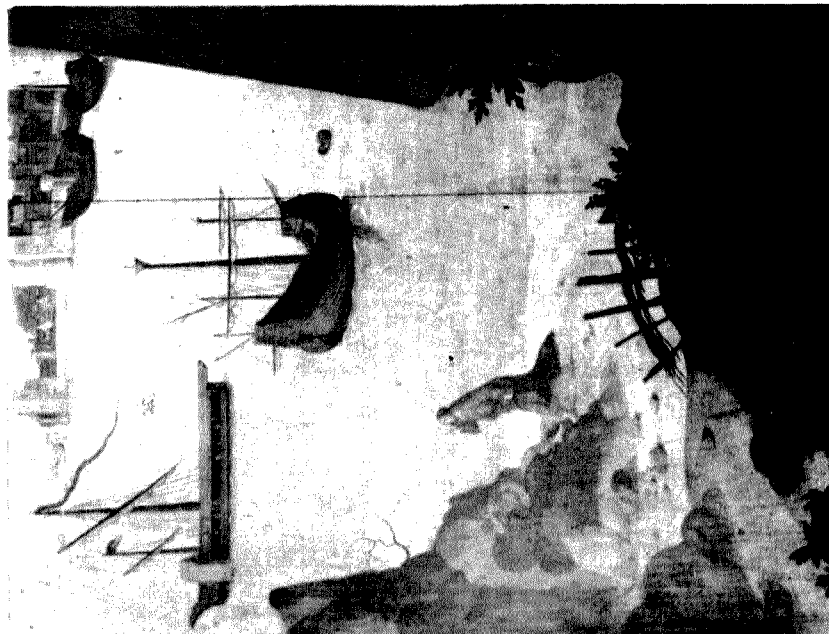
<sup>10</sup> Vid. nota 4.



Figs. 4 y 5. PETRI NICOLAI: *San Jerónimo* y detalle de la inscripción. Santoña (Santander).  
Iglesia de Santa María. Retablo lateral izquierdo



Figs. 6 y 7. PETRI NICOLAI: *La Magdalena* y *Santiago el Mayor*. Santoña (Santander). Iglesia de Santa María. Retablo lateral izquierdo



Figs. 8 y 9. PETRI NICOLAI: *Santiago el Mayor*. Detalles, Santoña (Santander). Iglesia de Santa María. Retablo lateral izquierdo

RETABLO FLAMENCO EN STA. M.<sup>a</sup> DE SANTOÑA

manos que nos recuerda su calidad de Apóstol y el bordón y el sombrero de peregrino que lo identifican como el Patrón de España. El interés del pintor por el paisaje y su deseo de hacerlo muy variado tiene el feliz resultado que puede admirarse en la pintura. A la izquierda, se ve una amplia marina, de aguas en calma, con embarcaciones de distintos tipos. Es posible que las figurillas que arriban a la costa quieran ser un recuerdo a la tradición que relata la llegada del Apóstol a las costas gallegas. El paisaje, a la derecha, tiene un aspecto más abrupto y dramático, en consonancia con la leyenda que se representa, la de *Santiago Matamoros*. Entre el movido grupo, que compone la escena, destaca la figura de Santiago sobre el caballo blanco tan frecuente en su iconografía (figs. 7-9).

La sexta y última pintura del retablo ocupa, como el San Jerónimo del lado opuesto, la parte baja del mismo y tiene a *San Sebastián* como protagonista. En este caso el artista, para reforzar el dramatismo del martirio del Santo, modela su cuerpo con fuertes contrastes de luces y sombras de mucho efecto plástico y coloca detrás un árbol corpulento y nudoso visto a contraluz. El paisaje, está construido a base de planos quebrados en armonía con las, también quebradas líneas que dibujan las flechas que atraviesan el cuerpo de San Sebastián. A la derecha, la afición narrativa del pintor se detiene en representar el cortejo de gentes armadas que se alejan del escenario del martirio. Al borde inferior derecho, del cuadro, puede leerse: OPVS PETRI NICOLAI (figs. 10-12), inscripción que sumada a la perfecta unidad de estilo de las seis pinturas confirma nuestra opinión de que llegasen todas desde Flandes en un mismo envío.

Por las mencionadas inscripciones sabemos que, el autor de las tablas de Santoña, se llama Petri Nicolai y que están pintadas en Brujas. Este último extremo, también lo evidencia el estilo de las pinturas que tienen características típicas de la escuela brujense. Siguen la estela de influencias marcadas por Memling y Gerard David, más acusada la de este último por la importancia concedida al paisaje. Pero, en nuestra opinión, estas influencias llegarían al pintor a través del arte de Ambrosius Benson (+ 1550), artista de origen lombardo que, al establecerse en Brujas, comienza sus trabajos en el taller de Gerard David.

Como se sabe, a Benson se atribuyen un gran número de cuadros, muchos de ellos existentes en España y no todos con la misma calidad lo que indica que este pintor, tenía en Brujas su propio taller, del que seguirían saliendo pinturas con destino a la exportación. No cabe duda de que, las tablas de Santoña proceden de este medio artístico y no es, por tanto, aventurado suponer que Petri Nicolai trabajase como ayudante o colaborador de Benson, pues existe un estrecho parentesco entre la obra de estos dos artistas. Ambos practican un dibujo de trazo



Figs. 10-12. PETRI NICOLAI: *San Sebastián*. Conjunto y detalles de la cabeza y de la inscripción. Santoña (Santander). Iglesia de Santa María. Retablo lateral izquierdo

RETABLO FLAMENCO EN STA. M.<sup>a</sup> DE SANTOÑA

firme y un tanto duro, seco. El modelado, con interés por los juegos de luces y sombras, es semejante y también lo es, la preferencia por los tonos intensos, e incluso algo tan característico de Benson, como es dar la calidad de los terciopelos con ayuda de una línea clara para subrayar los pliegues, es técnica que vemos utilizar a Petri Nicolai en el traje de la *Magdalena*. Por otra parte, las tablas de Santoña, están compuestas, plantando la figura principal en el centro, con un punto de vista bajo que realza su aire monumental y contribuye a darles aspecto de esculturas, por la fuerza con que se destacan del paisaje. Lo mismo ocurre con algunas importantes y conocidas obras de Benson <sup>11</sup>.

A la vista del estudio estilístico de las obras, no existe pues reparo alguno para incluir al pintor en la escuela de Brujas, por los últimos veinte años, de la primera mitad del siglo XVI. En cambio, se nos escapa por completo su personalidad humana. Hasta el momento no ha aparecido, que sepamos, noticia alguna sobre la fecha y lugar de su nacimiento, ni sobre los maestros con los que pudo formarse. No hay constancia documental de otras obras realizadas por Petri Nicolai y ni siquiera conocemos la fecha de su muerte.

El único dato, que nos ha llegado, estuvo confuso hasta fecha bastante reciente, por un error de interpretación, como luego veremos <sup>12</sup>. La noticia, se refiere a una pintura que, hasta 1887, estuvo en la colección C. V. Aretin y de la que se dice llevaba la inscripción: *opus Petri Nicolai Morauli Brugis in Flandria in quae dicitur de oude sack* <sup>13</sup>. Su lectura, dio lugar a una confusión de personalidad pues se le identificó con Pieter Claeissins, I. Este pintor, nace en 1499/1500, muere en 1576 y consta que, en 1551, vive en Brujas, en Sire-Jean Maraël-Strasse y que, junto con Adrián Eyckman, tiene tienda abierta en Ouden Zac a donde, en 1574, se traslada a vivir en compañía de su hijo Pieter, también pintor, a quien se conoce como Pieter Claeissins, II. Para esta identificación el razonamiento tiene como base el que, Petri Nicolai es, la forma latina, del flamenco Pieter Claeis o Claeissins y que se le denominaría Moraulus por su vivienda en Maraël y Oude Sack por la situación de la tienda o taller.

Sin embargo, una simple comparación entre las obras conocidas de Pieter Claeissins y las que llevan el nombre de Petri Nicolai, es suficiente para ver que se trata de dos personalidades muy distintas que, en ningún caso, pueden llegar a confundirse. Además Weale, en su trabajo sobre los Claeissins <sup>14</sup> estudia la vida y obra de esta familia

<sup>11</sup> Georges Marlier, *ob. cit.*, pág. 144.

<sup>12</sup> El error es de Wurzbach y lo recogen: la *Biographie Nationale*, IV, 1873, págs. 123-124, W. H. J. Weale en *Annales de la Soc. d'Emulation de Bruges*, LXI, 1911, y el Thième-Becker.

<sup>13</sup> *Catalogue de la vente des tableaux ayant garni le Manoir de Relais à Ville-Pomeroeul*, 6-7 octubre 1947, Bruselas.

<sup>14</sup> W. H. J. Weale, *ob. cit.*, págs. 29-33.



ELISA BERMEJO

de pintores y reproduce algunas de sus firmas. Al referirse a las de Pieter Claeissins I, que es el que aquí interesa, vemos que unas veces utiliza la forma de anagrama *P* y otras una inscripción con su nombre, a la manera usual: *Petrus Claeis Fecit*.

En cuanto a la ya citada tabla de la colección C. u. Aretin, aunque Weale no señala el tema que representa, debe de ser la misma pintura con *San Juan en Patmos* que pasó por la colección del barón de Brower porque se repite el error de la lectura y la atribución a Pieter Claeissins I. En el Catálogo de la exposición *Le Siècle de Bruegel*<sup>15</sup> se dice a propósito de este cuadro que, es obra «de un pintor brujense desconocido: Petri Nicolai Morauli o Pieter De Moor». La confusión se aclaró tras la correcta lectura hecha por Schoutet en su estudio dedicado a Pieter Claeissins<sup>16</sup>. De aquí, el gran interés de las tablas del retablo de Santoña que nos permiten conocer algo más de la personalidad de un pintor, que se revela como un artista narrativo con gran afición por el paisaje, de dibujo fuerte y preciso y un sentido escultórico del valor monumental de las figuras.

---

<sup>15</sup> *Catálogo Exposición «Le Siècle de Bruegel», Noticia* por S. B., pág. 78, 27 septiembre-24 noviembre, 1963, Museos Reales de Bellas Artes, de Bélgica, Bruselas.

<sup>16</sup> A. Schoutet en *Album-English*, Brujas, 1952, págs. 331-353.